

LOS PLATOS DEL DIABLO: NOVELA DESDE LA NOVELA

Moraima Guanipa
UCV

Recibido: 23-02-06

Aprobado: 30-05-06

RESUMEN

El presente trabajo es una aproximación a algunas de las claves presentes en la tradición literaria, especialmente en la novela, a partir de su autoreferencialidad y de su capacidad para aludir a problemas y situaciones cotidianas desde la ficcionalización de sus propios paradigmas y juegos consagrados. A partir de un análisis de la novela de Eduardo Liendo, *Los platos del diablo*, se propone esta indagación respecto al lugar de la novela en el presente social, en tanto esta obra está construida, desde su trama y sus referencialidades, sobre la base de la tradición literaria y muy especialmente a partir de una indagación en los límites éticos y vitales del escritor. Pero también, es una posibilidad para entrar en los territorios de la novela policial, toda vez que la trama está construida en clave de relato policial. El desarrollo del trabajo está sustentado en los aportes de la teoría literaria, especialmente la obra de Mijail Bajtín, así como en la visión crítica de ensayistas y novelistas como Paz, Fuentes y Kundera.

Palabras clave: Autoreferencialidad, novela, tradición literaria.

LOS PLATOS DEL DIABLO: NOVEL FROM THE NOVEL

Moraima Guanipa
UCV

ABSTRACT

This study is an approach to some of the keys found in the literary tradition, especially in the novel, starting from its auto reference and its capacity to refer to problems and every day situations from the fictionalizing of its own paradigms and the situations that make it relevant. The analysis of Eduardo Liendo's novel, *Los Platos de Diablo* proposes this inquiry regarding the social place of the novel, since this work is built, from its plot and its references, on the basis of the literary tradition and very especially starting from an inquiry in the writer's ethical and crucial limits. But it is also an opportunity to enter the domains of the black novel because the plot is constructed as a police story. This work is supported by the contributions of literary theory, especially on Mijail Bajtín's work, as well as the critical vision of essayists and novelists like Paz, Fuentes and Kundera.

Key words: Auto reference, novel, literary tradition.

*Doblada en sí misma,
la novela es una espiral"*
Julio Ortega

INTRODUCCIÓN

En un tiempo como el que nos ha tocado vivir, marcado por esa suerte de nihilismo posmoderno según el cual los grandes relatos de la historia y las ideas fundadoras de la razón occidental son puestas en cuestión, se ha anunciado reiteradamente la muerte del arte, así como la muerte de la novela. Se trataría, pues, de una muerte simbólica, un agotamiento o arribo al linde de la historia misma del arte y de la literatura.

Lo anterior sirve de preámbulo para ubicar la pregunta por la existencia de un género literario que, como el de la novela, cobra una vigencia inusitada, en tanto que, como bien observa Kundera (1994), su razón de ser es iluminar el mundo de la vida y proteger "contra el olvido del ser". Desde esta perspectiva, proponemos penetrar los terrenos siempre fértiles y retadores de la novela, para reivindicar no sólo su vigencia, sino también su capacidad para hablar de la humanidad.

En particular nos interesa llamar la atención sobre una novela que inserta en las fuentes mismas de la tradición literaria para exponer un universo que le es propio: lo literario, lo ficcional reconvertido en reflejo especular de su quehacer, con sus trampas y fulgores. Si como escribe Octavio Paz (1993), el novelista no demuestra ni cuenta: recrea un mundo, la novela *Los platos del diablo*, de Eduardo Liendo (1993) es la recreación de una intimidad: la de un escritor y su desesperación, pero también es una aproximación a la literatura como práctica social, con sus rituales y su proyección en la psique del escritor.

Este libro, por su terna y el tejido de acciones que lo construyen, intenta ser una metáfora de la ambición literaria llevada al paroxismo. En su desarrollo, el autor acude al bagaje de su memoria literaria, para proponer una suerte de ejercicio introspectivo de aproximación al ambiente literario

y sus personajes.

Literatura desde la literatura. Este es el universo en el que se mueve *Los platos del diablo*, en tanto sus personajes, su ámbito, su argumento rozan los bordes de una creación que pareciera respirar por las heridas, las dudas y los fantasmas de esa "forma mutante, permeable, nómada" (Fuentes, 1993), que es la novela misma.

Esta es una obra escrita desde los cimientos de la tradición novelística, en la cual abreva y desde la cual el autor intenta conjugar las bondades, los misterios de un género inextinguible. Liendo construye su texto dejando en el sedimento de la historia que nos presenta, sus asimilaciones, influencias y preferencias literarias, a la manera de un juego especular, cuyos reflejos le sirven para darle forma a sus personajes y sus situaciones.

Vista desde su terna, esta novela tiene por espejos las obras de autores como Dostoyevski, Kafka, Camus, referencias vitales para la novela de nuestros días, en tanto sus obras se corresponden, en forma y fondo, con las preocupaciones más acuciantes sobre la condición humana.

En ese mundo indeciso de la ficción, donde nada está dado de antemano, la novela penetra no sólo en el olor de lo cotidiano, en los territorios de lo irrisorio, sino que también se adentra en las bajezas, en las pasiones, en la miseria humana. y es esa la carga con la cual Eduardo Liendo construye *Los platos del diablo*, obra publicada por primera vez en 1985.

En las próximas líneas abordaremos el análisis de esta novela, a partir de algunas señales aportadas por los estudios literarios, especialmente aquellos orientados hacia lo que Todorov (1990), siguiendo a Bajtín, ha llamado la "crítica dialógica", que reivindica para sí el lugar de las voces del texto literario (autor-personajes-lector): "La crítica es diálogo y tiene todo el interés en admitirlo abiertamente, encuentro de dos voces, la del autor y la del crítico, en el cual ninguna tiene un privilegio sobre la otra"

(Todorov, 1990: 170).

Para enfrentar esta tarea, asumimos cabalmente la crítica como una lectura analítica y dialógica, en tanto nos parece no sólo una posición teóricamente sustentable sino también metodológicamente viable, al suponer un diálogo activo entre el texto y el lector, en tanto crítico. Volvemos a Todorov cuando plantea que la crítica dialógica habla, no acerca de las obras, sino a las obras o más bien, con las obras; rehúsa eliminar cualquiera de las dos voces en presencia. El texto criticado no es un objeto que debe asumir un 'metalenguaje', sino un discurso que se encuentra con el del crítico; el autor es un 'tú' Y no un 'el', un interlocutor con el cual se discute acerca de los valores humanos (Todorov, 1990: 171).

Con ello, la lectura crítica, el análisis literario acogen como exigencia una genuina fidelidad al texto leído, pues como bien apunta Barthes, "en crítica, la palabra justa sólo es posible si la responsabilidad del 'intérprete' hacia la obra se identifica con la responsabilidad del crítico hacia su propia palabra" (Barthes 1994: 77). Estamos, pues, en el terreno de un proceso de comunicación, de una "actividad interactiva" (Aventín F., 2005), en el que la interacción textual escapa más allá de la dinámica interna del relato y de la relación entre los personajes, para instalarse en el terreno de la relación entre quien escribe y quien lee (Eco, 1981).

La lectura y el análisis crítico que nos proponemos se inscribe dentro de una postura metodológica que si bien atiende a algunos elementos provenientes de la crítica estructuralista, especialmente en el sentido aportado por Bajtín, Barthes y Todorov, propone una lectura que también recoge las reflexiones de novelistas como Fuentes o Kundera, en tanto procuramos hacemos eco de la pluralidad de voces que despiertan tanto un texto narrativo específico como el espacio de la novela contemporánea.

En las próximas páginas entraremos en un contrapunto entre lo que la teoría de la novela aporta y lo que Liendo despliega en su libro, para lo cual atenderemos a los elementos propios del análisis literario como el argumento, los personajes, el espacio-tiempo, entre otras nociones que nos

permitirán una aproximación al texto escogido.

Lo Que Nos Dice La Novela

Para penetrar en la novela de Liendo, nos detendremos brevemente en la presencia del autor y en el contexto de recepción en el que se insertó la aparición de *Los platos del diablo*, con lo cual se ubicará tanto al autor como a la obra en particular en un marco social y literario más general, a fin de poner de relieve su presencia en el mismo.

Desde la aparición, en 1973, de su libro *El mago de la cara de vidrio*, la crítica saludó la presencia de Eduardo Liendo (Caracas, 1941) en la narrativa venezolana de finales del siglo XX y en cuya obra destacan títulos como *Los Topos* (1975), *Mascarada* (1978), el conjunto de cuentos *El cocodrilo rojo* (1987), las novelas *Los platos del diablo* (1985), y *Si yo fuera Pedro Infante* (1989), *El diario del enano* (1995), *El round del olvido* (2002) y recientemente *El hombre mosca* (2005). Dueño de un decir sin artificios y con un trabajo en el que se proponen los juegos de humor y de ironía, así como su continuada referencia a elementos provenientes de la cultura mediática y de la experiencia urbana, Liendo surge como una voz personal y de sello propio.

Para estudiosos del proceso literario venezolano como Juan Carlos Méndez Guédez, la obra de Liendo al igual que la de José Balza, dejará su huella en la creación literaria de los años ochenta. Méndez Guédez afirma que ambos escritores "alcanzaron en este tiempo su esplendor como narradores. De allí que la década esté signada por ambos, pues es en esta fecha cuando desde perspectivas antagónicas de abordar el relato, los dos ofrecen en sus obras las señales explícitas de la madurez" (Méndez Guédez, 1999).

De la amplia producción de Liendo hemos escogido para este análisis *Los platos del diablo*, precisamente por la reiterada autorreferencialidad a la que alude en su temática y desarrollo argumental, por su potencialidad para materializar en su trama y personajes la idea .expuesta por Eagleton a

propósito del análisis estructuralista, cuando señala que "las obras literarias están hechas con otras obras literarias, no con materiales externos al sistema literario" (Eagleton, 1994: 115).

La novela tiene como eje argumental la historia de Ricardo Azolar, escritor quien llegó al crimen y a la usurpación en pos de una consagración literaria que convirtió en fetiche y que lo llevó a ser, como un pasaje del libro, "un grotesco personaje de la realidad". Enfrentado a su propia desesperación como un narrador estéril, Azolar termina apropiándose de la obra y de la vida de Daniel Valencia, promisorio figura literaria a quien asesina y cuya novela inédita falsifica para lograr el prestigio y el reconocimiento intelectual que su propio trabajo le negaba.

Un móvil tentador rige este texto, pues su contenido toca una posibilidad lejana, pero siempre acechante para todo aquel que se enfrenta a ese "horror vacui" de la página en blanco: el castigo de la mediocridad y su ulterior consecuencia, la intrascendencia.

No estamos ante un personaje principal en el sentido tradicional y heroico del término, sino ante un hombre en la dimensión imprecisa de su desesperación, sin alegato alguno en su favor y sin posibilidad de expiación.

Ni siquiera asoma como rasgo definitorio el mal, sino más bien un sentido amoral de la vida que borra todos los límites, entre ellos lo ético. En boca del propio personaje está la clave: "Podía desaparecer, destruir la propia sombra, olvidar para siempre a Ricardo Azolar. Otros hombres vivían varias existencias, en un punto crucial mudaban de piel como ciertos reptiles y recomenzaban el ciclo. Pero él no había matado para eso. Nunca hubiera sucumbido a la envidia, ni a los celos, ni al afán de riqueza. Sólo una fuerza podía arrastrarlo más allá de toda moralidad: la gloria literaria" (p. 73).

Un héroe amoral que conoce el ascenso y la caída, evoca, en sus acciones y destino, a los prototipos de personajes que legaron al universo

novelístico creadores como Fedor Dostoievski (no en vano, un pasaje de la novela pone en boca del Inspector de policía, el nombre de Raskolnikov, personaje de *Crimen y Castigo*), o Albert Camus (su personaje de *El Extranjero* aparece como una sombra en la conciencia del Azolar de Liendo).

El crimen como móvil y el asesino como protagonista. *Los platos del diablo* suponen una dimensión de la existencia; una problematización, un conflicto del hombre desde el hombre mismo. Ya lo apunta Méndez Guédez, a propósito de esta novela:

Eduardo Liendo abandona el tono humorístico y tragicómico de varias de sus obras anteriores para hurgar en los fantasmas de la "esterilidad creadora". A partir de una historia criminal en la que se encuentran implicados dos escritores asistimos a la exploración de espacios infernales del alma humana: la envidia, el deseo, el asesinato, la suplantación (Méndez Guédez, 1999).

La duda reina en ese territorio de lo ambiguo. Bien lo señaló el escritor Milan Kundera cuando, al recordar la gran tradición de la novela moderna inaugurada hace más de 400 años por Cervantes y *El Quijote*, precisa que el legado de la novela es el mundo como ambigüedad, en el cual no es posible encarar una sola verdad, sino una sucesión de verdades relativas incorporadas a los "egos imaginarios" que son los personajes y cuya única certeza posible y exigible es "la sabiduría de lo incierto" (Kundera, 1994). En este mismo sentido apunta Octavio Paz cuando califica a la novela como una "épica de héroes que razonan y dudan, épica de los héroes dudosos, de los que ignoramos si son locos o cuerdos, santos o demonios. Muchos son escépticos, rebeldes y antisociales y todos en abierta o secreta lucha con su mundo. Epica de una sociedad en lucha consigo misma" (Paz, 1993: 226).

Y si bien, como lo ha subrayado Terry Eagleton (1994), "la 'literatura' es el campo donde la ambigüedad es más evidente", el territorio de la ficción no elude la realidad y en el caso que nos ocupa, exacerba la

posibilidad de que ficción y realidad se crucen en el preciso dibujo que Liendo hace de sus personajes y particularmente de *su* personaje central: Azolar. Pero la escritura ficcional en modo alguno invoca o aspira a constituirse en verdad irrefutable, "donde el lector se encuentra suspendido entre un sentido 'literal' y uno figurado, incapaz de escoger entre uno y otro" (Eagleton, 1994: 175).

¿Y qué mejor espejo de lo social que un personaje como el Azolar de Liendo, capaz de ir más allá de lo socialmente permitido, de lo humanamente aceptado? No estamos frente a un héroe en el sentido tradicional del término, ni a un ser humano cuyas acciones resulten espejo reluciente de virtudes humanas, urbanas, ciudadanas. Acaso de un antihéroe cuyo proceso destructivo supone una suerte de parábola reivindicadora de los males perpetrados. Con ello, Liendo, en tanto autor, hace "justicia" con el destino del personaje, lo cual a su vez expresa una peculiar tensión entre autor y personaje que bien puede comprenderse desde el ámbito de lo que Bajtín llama "el hombre interior" y que supone una lógica particular en la relación autor-personaje:

La comprensión estética y la figuración del cuerpo externo y de su mundo son el don de otra conciencia (la del autor-observador con respecto al héroe), que no es una expresión suya desde adentro de él mismo, sino una actitud creativa y constructiva, que establece el autor en tanto que otro con respecto al héroe (Bajtín, 1990:92).

Pero más que héroes, anti-héroes, la novela muestra encarnaciones de la miseria y la abyección humanas como protagonistas, como visiones de esos mundos secretos del hombre, que por vía de la palabra se nos revelan y añaden al exudado cotidiano de nuestras vidas.

La también novelista Ana Teresa Torres, ha hecho ver que en Liendo, especialmente en su novela *Si yo fuera Pedro Infante*, está presente lo que llamó "la nostalgia del héroe", presente como trama y como drama en la novelística venezolana de los años 80, cuando al calor de la debacle petrolera y fiscal con la que se inició dicha década, los venezolanos nos

topamos con lo que la autora califica de monstruo cotidiano de mil y cada vez nuevos rostros: la corrupción, la violencia, el desmoronamiento institucional, entre otros males. Reflejo y crítica de lo antes señalado, novelas como las de Liendo dan cuenta de una actitud creadora que no desoye los llamados de la calle, de los reclamos éticos ni de la realidad política y que se niega a cumplir el limitado papel de una escritura para el entretenimiento. De allí que su obra atienda, como la de otros tantos autores incluyendo a la propia Torres, a "una necesidad de la escritura, desde nuevas propuestas estéticas y narrativas, de preguntarse acerca de la realidad política que la envuelve"(Torres, 1991).

En *Los platos del diablo*, Liendo vuelve su mirada sobre la realidad literaria e intelectual del país, a partir de uno de sus personajes más revulsivos: un falsificador y asesino. Y lo hace, conviniendo en un pacto tácito con el lector de dar cuenta del desmoronamiento y la caída de su protagonista. Pero la estrategia de este autor es mucho más refinada y sugerente, puesto que se aleja de la tentación moralista, para poner al desnudo al personaje y mostrarlo en su humana condición. Con ello, Liendo se aproxima a lo que Alba Lía Barrios ha señalado como una de las características de la Novela Negra - a la que este autor parece rendir honor en su relato policial- género que es: "un paneo mordaz a nuestra sociedad poniendo de relieve su violencia, que se nos revela no como un acto individual, epidérmico, sólo merecedor de juego de acertijos, sino como una práctica medular del sistema" (Barrios, 1994: 22).

Bien lo destaca Barrios (1994) cuando sostiene que en este tipo de narraciones el mal y el bien no aparecen separados ni responden a una división moralista y maniquea. Para esta autora, una serie de condiciones e impulsos sociales marcan la conducta de los personajes, el más poderoso sería el dinero, pero en la novela de Liendo esta ambición va unida al anhelo por el reconocimiento y la fama literarios.

Los Personajes

En su estructura, *Los platos del diablo* está edificada sobre bases

narrativas, con descripciones precisas sobre personajes y hechos, y con diálogos escuetos que redundan en beneficio del relato.

La voz narrativa, en tercera persona, se hace cargo de lo que piensa el personaje principal, Ricardo Azolar, por lo que el texto adquiere la forma de recuento memorioso por la vida del protagonista.

La novela está construida sobre la base de pocos personajes que cumplen con la función de detonantes para dinamizar la acción Daniel Valencia, escritor de éxito a quien Azolar asesina, "(Torres, 1991). pasando por Lisbeth, la mujer deseada por éste y amante del primero, hasta el celador de la cárcel, tartamudo y convicto que termina por guardarse para sí los últimos manuscritos de Azolar.

Cada uno de ellos responde con coherencia caracterológica en su construcción. En las descripciones y acciones, el autor ofrece pistas para configurar la vida psíquica, social y hasta ideológica de cada personaje.

Es el caso de Daniel Valencia, víctima de Azolar y quien asume todas las características que el origen familiar y la condición personal le negaban a este último. Del personaje, el narrador ofrece detalles esclarecedores: "una culta procedencia burguesa", hijo de un militar y de una pianista de prestigio, su éxito literario fue algo no buscado y, por lo tanto, asumido con una naturalidad que, a la larga, terminó siendo ofensiva para Azolar.

Las figuras femeninas de mayor peso en la narración son Lisbeth Dorante y Sindia Santos. La primera, novia de Daniel Valencia, objeto del deseo de Azolar, a quien se une después del asesinato del escritor; la segunda, amante del farsario, se anula progresivamente en una relación abyecta: "Despreciaba en Sindia lo que descubría en él mismo: la debilidad, la falta de gracia, la necesidad de protección" (p. 50).

Con datos y descripciones precisos, Liendo confecciona el perfil psicológico de esa pequeña colmena humana que aparece en *Los platos del diablo*. Valga la muestra: "El editor Rosales ejercía sin miramientos el

poder personal en su empresa. Hombre pragmático, severo, que renunció a la continuidad de su trabajo intelectual como destacado historiador para convertirse en editor de libros y revistas, sufría constantes estallidos de ira. Renegaba, por lo demás, de haber tenido el desatino de aventurarse como un cándido en el negocio editorial "en un país de analfabetos y consumados bebedores de ron" -como solía repetir" (p. 45).

En cuanto a su personaje principal, Ricardo Azolar, su construcción obedece a lo que Mijail Bajtín establece como un corre lato entre autor y personaje: "es el autor quien confiere la unidad activa e intensa a la totalidad concluida del personaje y de la obra" (Bajtín, 1990: 19).

A este sentido conclusivo de la obra y del personaje, Bajtín apunta con agudeza que "la consciencia del personaje, su modo de sentir y de desear al mundo (su orientación emocional y volitiva) están encerrados como por un anillo por la consciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo".

Pero también advierte posibles desviaciones en esa necesaria "extraposición" del autor con respecto al personaje y sus actos, lo cual puede derivar en la apropiación por parte del personaje. Esto creemos que ocurre en *Los platos del diablo*, cuando se presenta lo apuntado por el autor de la *Estética de la Creación Verbal*, "la orientación emocional y volitiva del personaje, su postura ética y cosgnocitiva posee tanto prestigio para el autor, que éste no puede dejar de ver el mundo de los objetos sin usar la visión de su personaje" (Bajtín, 1990:24).

Pese a que el relato está marcado por la tercera persona de un narrador omnisciente Es la visión del personaje central, Ricardo Azolar, la que orienta la historia. Quizás quepa entonces considerar *Los platos del diablo* dentro de la tipología que Bajtín caracteriza para la novela biográfica, en la que "los personajes secundarios, los países, las ciudades, las casas, etc., entran en la novela biográfica por vías significativas y adquieren una relación importante con la totalidad vital del protagonista" (Bajtín, 1990: 209).

La novela gira alrededor de este personaje, Ricardo Azolar, su historia, su tragedia personal, vivida como un destino irredento, que se va desplegando ante el lector en la medida en que transcurre el tiempo de la historia y que se asiste a las transformaciones de un hombre que, de simple aspirante a la gloria literaria, termina considerado un "Tartufo", apodado "El Buitre" por un público al cual engañó haciendo pasar por suya la novela de un escritor a quien asesinó.

Esta anécdota base del texto, está regida por los cambios producidos en la conciencia y el carácter del personaje, por lo que "el héroe mismo y su carácter llegan a ser una variable dentro de la fórmula de la novela" (Bajtín, 1990: 212).

A lo largo de las páginas de *Los platos del diablo*, se generan los cambios de aquel solitario escritor, con un enorme ego escondido, que se transforma en otro, "el otro": "El [Azolar] era ahora el endemoniado albacea de su obra [la de Daniel Valencia], heredero de su fama y amante de su mujer. Simplemente: el otro. Aquella mañana lluviosa un hombre había muerto sobre el pavimento: Ricardo Azolar" (p. 81).

Simultaneidad de Espacio y Tiempo

Las acciones se desarrollan en ámbitos diversos carecer de importancia contribuyen decisivamente a la definición del personaje, no sólo en su realidad exterior, sino en su interioridad psicológica.

Tenemos así, el fasto de la residencia de Malva Granados, sitio de reunión de la "fauna literaria" a la que llega el protagonista como un testigo silente. La modesta referencia al apartamento de Azolar, vacío de todo adorno, salvo un retrato de Kafka y sus posteriores cambios a una casa en la playa y hasta un viaje a Munich después de cometer el crimen, por citar algunos de los ambientes donde se desarrolla la narración.

Las acciones se suceden en un tiempo que no es lineal, sino que sufre interrupciones, superposiciones de pasado y presente. La vida de Azolar

desfila por esas páginas a la manera de un pormenorizado recuerdo de sí mismo, en sus 40 años de vida, pero básicamente reducido a los últimos 10 años, lapso en el que se suceden los hechos narrados.

El eje temporal abarca los recuerdos de Azolar y su devenir como adolescente marcado por la literatura, como joven escritor en ciernes, como tímido -"pusilánime"- empleado de una editorial, como un desesperado narrador sin ideas, como un frío asesino, como un impostor, como un escritor de éxito despersonalizado y mimetizado en la vida del otro escritor asesinado, como un convicto incapaz de consumar su suicidio.

A lo largo de esta novela se plantea una anacronía entre la historia, los hechos que se cuentan y el relato mismo. Como narración marcada por la anacronía, la novela plantea una prolepsis (Genette, 1972), un adelanto de su final, al punto que su inicio es, precisamente, la salida de Azolar del tribunal que lo halló culpable de homicidio y apropiación de una obra intelectual ajena. En esta secuencia se da comienzo a una retrospectiva de su vida, escrita, contada en pasado: "Ricardo Azolar se sabía destruido y sin ninguna vitalidad para continuar soportando una existencia negada para la alegría; pero desde su entrada a la prisión tuvo el propósito de escribir un testimonio revelador. Sería el definitivo enfrentamiento con la palabra, esa gran culpa que lo condujo a la ignominia, al mismo centro del abismo" (p. 13).

La dislocación del espacio y del tiempo marca las fronteras de este relato, cuya columna vertebral se articula en un sondeo retrospectivo por la vida del protagonista.

En esta obra se consume una suerte de juego cinematográfico (no en vano, la novela sirvió de base para una película homónima de Thaelman Uruéllez) a la manera de un flash-back.

El carácter introspectivo y retrospectivo del relato se evidencia en recursos como el desfile en la mente del protagonista de sus "fantasmas sagrados", escritores como León Tolstoi, H. Balzac, Nietzsche y hasta una

polémica imaginaria entre el inglés Oscar Wilde, escritor decimonónico, y el contemporáneo Jean-Paul Sartre (p. 51).

Un segundo eje del relato, el espacio, también presenta dislocaciones, en tanto cambia la espacialidad de la narración. El espacio narrativo va del exterior, lo real, lo concreto: la ciudad, sus calles, paisajes, a otro espacio, el interior, el psicológico: estados de ánimos, miedos, alucinaciones. Recordemos: "Azolar nunca pensó que su nombre se inscribiría en la leyenda negra de la página blanca. Cada noche sentía más cercana la burla del perseguidor. recomenzaba la tarea con imágenes fugaces que se destruían a la primera sombra y terminaban en libretas cerradas en el pote de desperdicios" (p. 57).

Liendo responde a lo que ha sido una de las marcas de la novela contemporánea: un intento por romper con las normas tradicionales y en ello el novelista apuesta a la simultaneidad, como bien señala Julio Ortega:

Para todos los narradores que han abandonado el naturalismo y las exigencias del verismo, esta voluntad de una realidad que se da simultáneamente resulta fundamental. A una razón cronológica o espacial reemplaza así otra razón simultánea: los distintos tiempos y espacios no pertenecen a la "técnica" sino a la naturaleza misma de la escritura (Ortega, 1991 :5).

Si apelamos al principio retórico de la *dispositio*, a la ordenación del relato, encontramos que en esta obra, el hecho de un final anunciado no desmerece la tensión narrativa que va ganando mayor fuerza hasta terminar en un desenlace -aunque prefigurado- prácticamente inesperado.

Construida como una novela policial, *Los platos del diablo* apela a la diégesis, a la narración y a la exposición, antes que a la mimesis o la aproximación imitativa, con un desarrollo argumental focalizado, en el que el narrador, a pesar de ser omnisciente, sabe tanto como el personaje.

Esta perspectiva narrativa desde la cual Liendo presenta su novela se

inscribe en una línea literaria volcada a la narrativa policial, que en el país ha tenido -con mayor y menor suerte- expresiones en las obras de autores como Vicente Ibarra, Juvenal Sarmiento, Fermín Mármol León, Juan Manuel Mayorca, Marcos Tarre. De hecho, José Ramón Medina (1993) destaca "el tratamiento psicológico y la penetración en el ambiente intelectual" que sirve de fondo en esta novela de Liendo.

A Manera de Epílogo: La Herencia de nn Género

La impostura y el asesinato, producto de una desmedida ambición - literaria, en este caso-, tema de esta obra de Eduardo Liendo, opera como un sedimento conceptual, ético-filosófico que subyace, a ratos subrepticamente en la narración.

Un tema nada nuevo en la literatura: ¿la angustia del hombre contemporáneo, obligado al éxito fácil, no asoma en la tragedia personal, individual; en la derrota íntima que es la impotencia vital de este personaje?

Con ello Liendo muestra su inclinación por esa suma de agregados críticos que configuran la llamada tradición literaria y a la cual el escritor venezolano acude en una suerte de auto de fe y, al mismo tiempo, de exorcismo.

El caudal de la novelística concentrado en las disquisiciones, en las palabras de sus personajes, no hacen otra cosa que reconfirmar la vigencia de un género omnívoro que, como bien sostiene el crítico peruano Julio Ortega (1991), termina por cuestionar las técnicas y las formas, la escritura misma, a instaurar en el centro de la creación novelesca esa misma creación. Ya lo apunta Ortega cuando, a propósito de la nueva novela latinoamericana, sostiene:

La novela no es más el amplio espacio discursivo que permite explayarse cómodamente al autor en el prolijo registro de un mundo. Más bien, la nueva novela latinoamericana es un género en ensayo, en revisión profunda y amplia: mientras se va haciendo hace también su propia crítica, duda de sí misma, se plantea como interrogante sobre el mundo y no como solución de éste. Por eso la literatura renuncia a reflejar o imitar 'la

realidad; su capacidad crítica es otra, se basa ya no en su determinismo sino en su condición de metáfora de esa realidad: el lenguaje es aquí la historia (Ortega, 1991: 5)

Desde la literatura, Eduardo Liendo propone esta historia nutrida de los fantasmas y de los mitos del quehacer literario, desdoblado aquí en ficción, en un relato de ambición, poder y muerte que nos recuerda el valor de la novela de hoy día, la cual debe ser una interrogante abierta, como escribió Carlos Fuentes:

Más que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero también acerca de ella misma. La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte [...] Pues la novela es el arte que gana el derecho de criticar al mundo sólo si primero se critica a sí misma. Y lo hace con la más vulgar, gastada, común y corriente de las monedas: la verbalidad, que es de todos y es de nadie (Fuentes, 1993: 31).

Género ambiguo, a decir de Paz (1991), la novela asimila el diverso, el complejo material de la vida y, a través de una pequeñísima parcela del alma humana se nos ofrece como recreación de un mundo y de la humanidad misma.

REFERENCIAS

- Aventín F., A. (2005): "El texto literario y la construcción de la competencia literaria en E/LE. Un enfoque interdisciplinario". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numer029/textele.html>
- Bajtín, M. (1990). *Estética de la Creación Verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Barrios, A. L. (1994). *Aproximación al suspenso*. Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- Barthes, R. (1994): *Crítica y verdad*. México: Siglo XXI Editores.
- Eagleton, T. (1994). *Una introducción a la teoría literaria*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1981): *Lector in fábula*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fuentes, C. (1993). *Geografía de la Novela*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1972). *Figures 1/1*. París: Ed. Seuil.
- Kundera, M. (1994): *El arte de la novela*. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Liendo, E. (1993). *Los platos del diablo*. Caracas: Monte Avila Editores. Caracas.
- Medina, J. R. (1993). *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Méndez Guédez, J. C. (1999). "Veinte años no es nada (Notas sobre narrativa venezolana del noventa y del ochenta)". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Dirección URL: http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/li_venez.html
- Ortega, J. (1991). *Una Poética del Cambio*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Paz, O. (1993). *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica. México.
- Torres, A. T. (1991). "El escritor ante la realidad política venezolana". En: *Venezuela: fin de siglo*. Julio Ortega (Comp.). Caracas: Ediciones de la Casa de Bello.
- Todorov, T. (1990): *Crítica de la crítica*. Caracas: Monte Avila Editores.